

放蕩息子たち ——ジョルジョ・デ・キリコとシュルレアリスムの断絶について

長 尾 天

The Prodigal Sons: Severance between Giorgio de Chirico and the Surrealism

Takashi NAGAO

Abstract

Giorgio de Chirico (1888-1978) greatly influenced surrealism. However, the severance between the two occurred because the surrealists including André Breton (1886-1966) did not accept De Chirico's works after "Return to the Technique" (1919). This paper aims to consider part of the reason of the this rejection. De Chirico and Baldacci concluded that the criticism of the surrealists was speculative. However, this view is too superficial. Underlying this problem was the change in De Chirico's attitude to "the death of God."

De Chirico's "metaphysical painting" is based on the perception of the "nonsense of life" and "the death of God"; in other words, the absence of metaphysical "truth." De Chirico, however, through "Return to the Technique," inserted to the emptiness of "the death of God," classical painting and technique as the "truth." As a result, the infinite possibility of interpretation of the world which should have been disclosed by "the death of God," is arranged toward "truth," and the sense of premonition and expectation disappears. Therefore, the surrealists who considered metaphysical painting as a "prophecy device" could not accept De Chirico's work after "Return to the Technique."

However, the recognition of "the death of God" turns the world into a place of endless self-projection. De Chirico's enlarged ego made him identical to the "Fathers" of the classical paintings. De Chirico's "Return to the Technique" is one result of the recognition of "the death of God." It is, however, proselytism. De Chirico's desire to equate himself with the dead God, the dead father, is symbolically shown in the image "the return of the prodigal son" and "Orestes and Electra," which portrays the protagonists trying to take his father's enemies. After "the death of God," De Chirico, the prodigal son, chose to reconcile with his father. The surrealists as other prodigal sons chose rather to live it.

20世紀美術史において、ジョルジョ・デ・キリコ [Giorgio de Chirico 1888-1978] が1909年から1919年にかけて描いた、形而上絵画 [pittura metafisica] と呼ばれる作品群がシュルレアリスムに大きな影響を与えたことはよく知られている。だが1919年の「技術への回帰」⁽¹⁾以降のデ・キリコを、アンドレ・ブルトンをはじめとするシュルレアリストたちが認めなかったために、両者の間には断絶が生じた。本論では、この断絶の理由の一端を考察してみたい。デ・キリコとシュルレアリスムの断絶は、「神の死」、いわば「父の死」の後を

(1) Giorgio de Chirico, "Il ritorno al mestiere," in: *Valori plastici*, nos.11-12, Roma, novembre - dicembre 1919, pp.15-19, reprinted in: De Chirico (1985), pp.93-99. 初期のデ・キリコ研究者ジェームズ・スロー・ソビーは、シュルレアリスムの見解を踏襲し、形而上絵画時代を重視した。James Thrall Soby, *The Early Chirico*, Dodd, Mead & Co., New York, 1941; James Thrall Soby, *Giorgio de Chirico* (exh.cat.), The Museum of Modern Art, New York, 1955. だが、パオロ・パルダッチをはじめとする後の研究者たちは形而上絵画時代と1919年以降の作品の連続性を重視し、シュルレアリスムの批判を恣意的なものとみなす傾向がある。Baldacci (1994).

生きる「放蕩息子たち」の態度決定の問題として捉えることができる（以下、欧文引用は、既訳を参考にしつつ筆者が訳出）。

1. 息子たちの諍い

デ・キリコとシュルレアリスムの接触の経緯を確認しておく。

デ・キリコのブルトンへの手紙は、1921年12月5日のものから確認できるが⁽²⁾、後のシュルレアリスムのメンバーがデ・キリコと直接会ったのは1923年のことである。同年末、ポール・エリュアールとガラは⁽³⁾、デ・キリコに会いにローマを訪れている。同地で開催されていたローマ・ビエンナーレでは《神託の謎》（1909年）と《秋の午後の謎》（1909年）を目にしたと考えられ、エリュアールは後者のコピーをエルンストに制作させている。またこの訪問の際には《自画像》（1923年）、《ローマ風景》（1922年）⁽⁴⁾、《吟遊詩人》（1923年）が購入され、デ・キリコはこの《自画像》と対になる《ポール・エリュアール夫妻の肖像》（1924年）を制作している。さらにデ・キリコはガラに《幽霊》のデッサン（1917年）や絵画技法についての手稿を贈った。翌年にかけてエリュアールは30点近くのデ・キリコ作品と多くのデッサンを購入した。同年、エリュアールは突如として世界旅行に出かけてしまうが、程なくしてガラとエルンストを呼び寄せる。ガラは旅費を工面するため、7月3日、エリュアールのコレクションをオークションに掛けた。出品された作品には、《レモン》（1923年）、《静物》（1923年）、《オデュッセウス》（1924年）など「技術への回帰」以降のデ・キリコ作品も含まれていた。特に《オデュッセウス》は、1922年の作品をデ・キリコがフランスで再制作したものであり、後にシュルレアリストたちの批判的となる再制作は、この時点では問題となっていなかったことがわかる。1924年3月10日のガラ宛の手紙では、《不穏なミューズたち》と《聖なる魚たち》について、現在の所蔵者から譲り受けるのが金額的に困難であれば、安い価格でコピーを制作するとデ・キリコは提案している⁽⁵⁾。《不穏なミューズたち》のコピーは、ブルトンには拒絶されたようだが⁽⁶⁾、1927年頃のシュルレアリスム画廊のショーウィンドウに飾られていたことが当時の写真から確認できる。この作品は結局、コレクターであったルネ・ガッフェの手に渡り、1917年という誤った年記のままで、雑誌に掲載されることになる⁽⁷⁾。

1924年、デ・キリコはルイージ・ピランデッロ原作のバレエ《瓶》の舞台装置と衣装のデザインのためにパリを訪れる。ヴィシーで夏を過ごした後、イタリアに一度戻り、秋に再びパリに戻った。シュルレアリストたちに迎えられたデ・キリコの姿は、シュルレアリスム研究所において撮影された二枚の集合写真に見ることができる。デ・キリコはこの時期、ガラを描いた二枚のデッサンと『シュルレアリスム革命』誌のために夢の記述を残しているが、遅くとも12月初頭にはフランスを発っている。ポール・ギョーム画廊に残されていた自身の作品が粗雑に扱われていたことにショックを受けたことが要因のようだが⁽⁸⁾、シュルレアリストたちへの幻滅もそこに重なった。

1925年1月30日のブルトン宛の手紙では『シュルレアリスム革命』誌を称賛しているものの⁽⁹⁾、同誌の表紙に掲載された写真に映ったデ・キリコは困惑を隠せていない。『シュルレアリスム革命』誌には以後、第8号（1926年12月）を除く全号にデ・キリコ作品の図版が掲載されることになるが、そのほとんどは1919年までの形而上絵画時代のものである。ブルトンは2月10日の妻シモーヌ宛の手紙において⁽¹⁰⁾、デ・キリコが『シュルレアリスム革命』誌のために写真提供してきた近作は全て駄作だと述べている。

(2) Metafisica (2002), p.112.

(3) パルダッチによれば、エルンストが同行した可能性もある。Baldacci (1994), p.48.

(4) 『シュルレアリスム革命』誌に《石棺》のタイトルで掲載。Baldacci (1994), p.201.

(5) エリュアールは、《不穏なミューズたち》のコピーについて、写真を基になされたソビーへの手紙で述べているが、パルダッチによれば、ジョルジョ・カステルフランコ所蔵のオリジナルからなされた可能性が高い。Baldacci (1994), p.54.

(6) Metafisica (2002), p.136.

(7) Baldacci (1994), p.54.

(8) Baldacci (1994), p.65.

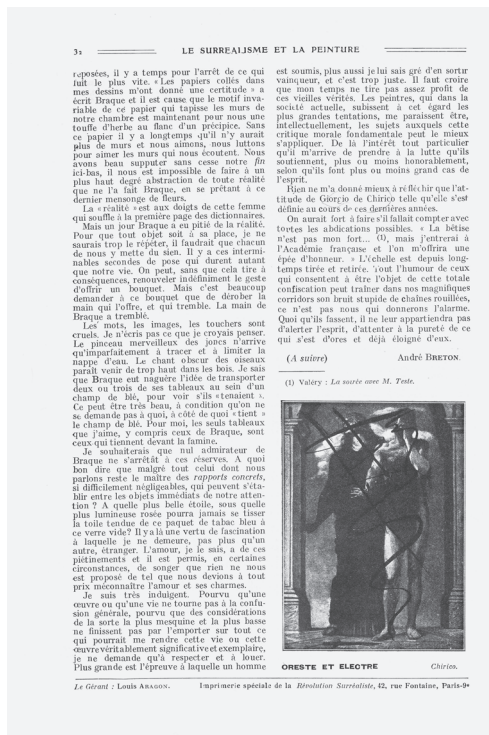
(9) Metafisica (2002), p.128.

(10) André Breton: *La beauté convulsive* (exh.cat.), Centre Georges Pompidou, Paris, 1991, p.176.

5月、デ・キリコはレオンス・ローザンベールのレフォール・モデルヌ画廊において個展を行っているが、戦前の作品はジョルジョ・カステルフランコが所有していたオリジナルの《不穏なミュージズたち》(1917年)のみであり、他は「技術への回帰」以降の作品が展示された。7月に刊行された『シュルレアリスム革命』誌第4号には、「技術」を否定するマックス・モリーズによる展評が掲載されている⁽¹¹⁾。8月3日、デ・キリコはブルトン宛の手紙において⁽¹²⁾、自分はインスピレーションを失ったわけではないと主張するものの、これが両者の間の最後のやりとりとなった。10月、ピエール画廊においてシュルレアリスム絵画展が開催され、デ・キリコの作品は《我は行く……ガラスの犬》(1914年)⁽¹³⁾と《幽霊》(1918年)が展示された。

1926年、ポール・ギョーム画廊においてアルバート・C・バーンズのコレクションによるデ・キリコ展が開催された。ブルトンは『シュルレアリスム革命』誌第6号(同年3月)に掲載された「シュルレアリスムと絵画」連載第2回に、同展覧会に出品されたデ・キリコの《オレステスとエレクトラ》(1923年)を掲載しているが、図版の上には作品を否定するように乱雑に線が引かれている[図1]。そして『シュルレアリスム革命』誌第7号(同年6月)の連載第3回において、ブルトンはデ・キリコをシュルレアリスムの先駆者とみなすと同時に、自分の過去を裏切った者として激しく批判した⁽¹⁴⁾。

またこの記事に付された《運命の謎》の図版タイトルが《不安な旅》と誤記されていたこともあり、デ・キリコはシュルレアリストたちが恣意的に自作のタイトルを変更していると告発することになる。元々デ・キリコ作品のタイトルはアポリネールやギョームがつけたものが多く、こうした事実が混乱を招いた。1927年12月5日のギョーム宛の手紙においてデ・キリコは、ギョームが同年の作品に付けた《運命の春》というタイトルを《部屋のなかの風景》と訂正するように要求している⁽¹⁵⁾。



〔図1〕『シュルレアリスム革命』誌第6号、1926年3月、32頁

(11) Max Morise, “À propos de l’exposition Chirico,” in: *La révolution surréaliste*, no.4, 15 juillet 1925, pp.31-32.

(12) *Metafisica* (2002), p.130.

(13) この作品のタイトルはシュルレアリストたちによるものとされる。

(14) André Breton, “Le surréalisme et la peinture (suite),” in: *La révolution surréaliste*, no.7, Paris, 15 juin 1926, pp.3-6, reprinted in: Breton (OC), t.4, pp.363-370. (『シュルレアリスムと絵画』、31-39頁)

(15) Baldacci (1994), p.82.

こうしたタイトルをめぐる問題を逆手に取り、シュルレアリストたちはさらにデ・キリコを挑発する。1928年2月、ローザンベールの画廊において再びデ・キリコ展が開催されると、シュルレアリスム画廊はこれに対抗する形で「ジョルジョ・デ・キリコの旧作」展を行った。カタログを執筆したアラゴンは、展示された18点の作品タイトルの何点かを、実際に恣意的な形に変更してしまっている⁽¹⁶⁾。3月には同画廊のショーウィンドウに、デ・キリコ作品への皮肉としてピサの斜塔や家具のミニチュアが展示され、その写真は「ジョルジョ・デ・キリコ、ここに眠る」というキャプションとともに『シュルレアリスム革命』誌第11号（同年3月）に掲載された⁽¹⁷⁾。同号には、やはりデ・キリコを嘲弄するレイモン・クノーのテキストが見出される⁽¹⁸⁾。

こうして1926年から1928年にかけて、デ・キリコとシュルレアリスムは決定的に断絶した。シュルレアリスムは以後も形而上絵画時代のデ・キリコを高く評価し続けたが、その後の作品については、小説『エブドメロス』（1929年）を除いて、もはや目を向けることはなかった。一方、デ・キリコもまた、後に出版された『我が生涯の回想録』においてシュルレアリストたちを「墮落者、ならず者、すねかじり、怠け者、オナニスト、無気力者たちのグループ」と呼び、激しく罵倒している⁽¹⁹⁾。

さて、バルダッチは、1926年にはじまるシュルレアリストたちのデ・キリコへの批判を、何よりもまず商業的な動機によるものとしている⁽²⁰⁾。同年のバーンズのコレクションによるデ・キリコ展によって、シュルレアリストたちは自分たちが所有する形而上絵画の市場価値が下がることを警戒したというのである。デ・キリコ自身もまた『我が生涯の回想録』において、同様の主張を行っている⁽²¹⁾。

確かに、シュルレアリストたちが蒐集した美術品の売買によって利益を得ていたことは事実である。とはいえ彼らがデ・キリコの形而上絵画を重視した理由をこの点にのみ帰すことはさすがに皮相的に過ぎる。勿論、バルダッチが指摘しているように、第二次大戦中にオスカル・ドミンゲスが制作したデ・キリコの贋作の流通にエリュアールが一役買っていたらしいことも看過はできない⁽²²⁾。だが、デ・キリコ作品への関心が単なる金銭目的に基づいたものであれば、形而上絵画がシュルレアリスムの画家たちに大きな影響を与えることはなかったはずである。ともあれシュルレアリストたち、とりわけブルトンが「技術への回帰」以後のデ・キリコ作品を認めなかったということは、逆に言えば、それだけ彼らがそれ以前の形而上絵画を重要視していたということでもあるだろう。

おそらく、最初は「先駆者」であるデ・キリコの新しい作品に対する態度を決めかねていたシュルレアリストたちも、次第にそれらを容認できなくなっていったと考える方が自然である。ブルトンは既に1922年11月にバルセロナで行った講演「近代の発展の性格とそれを共有する者」において、デ・キリコに対する「困惑」とその「最も不毛なアカデミズムへの譲歩に次ぐ譲歩」について言及している。この時点では、形而上絵画という「あまりにも感動的な約束」によって、デ・キリコへの決定的な評価が留保されていたわけである⁽²³⁾。また同年12月にはエルンストが集団肖像画《友人たちの集い》を描いており、そのなかにデ・キリコの姿も見出されるが、後のシュルレアリストたちに囲まれたデ・キリコは半ば石柱と化しており、その精神的な死が暗

(16) Baldacci (1994), pp.84-86.

(17) André Breton, Louis Aragon, "Ci-git Giorgio de Chirico," in: *La révolution surréaliste*, no.11, Paris, 15 mars 1928, p.8.

(18) Raymond Queneau, "À propos de l'exposition Giorgio de Chirico à la galerie surréaliste," in: *La révolution surréaliste*, no.11, Paris, 15 mars 1928, p.42.

(19) De Chirico (2008), p.143. (邦訳 123 頁)

(20) Baldacci (1994), p.58.

(21) De Chirico (2008), p.144. (邦訳 124 頁)

(22) Baldacci (1994), pp.89-103.

(23) 「可能な限り個人的な好意をもって時代に位置づけようというこの猶予、というのも、そうすることによって、粉飾や言い訳を用いながらも私たち一人ひとりが漠然と抱いているこの困惑に耐えなければならないのですが、とはいえ確かにこうした猶予は、今このときでさえジョルジョ・デ・キリコを見捨ててしまったわけではありません。現在はイタリアに住んでおり、あまり洞察力のない観察者から見ても、その最近の作品が最も不毛なアカデミズムに譲歩に次ぐ譲歩を重ねているこの画家は、あまりにも感動的な約束のもとに私たちを引き留めており、そのために私たちは彼から無関心に顔を背けることが決してできないのです」。André Breton, "Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe," in: Breton (OC), t.1, pp.298-299. (『失われた足跡』、167 頁)

示されている。

このように「技術への回帰」以後のデ・キリコに対する困惑や疑念が早くから後のシュルレアリストたちの間にあったことは事実であり、バルダッチが主張するように、1926年に突然シュルレアリストたちが態度を変えたとみなすことには無理がある。とはいえ一方で、確かにシュルレアリスムがある程度恣意的にデ・キリコの作品や手稿を利用していったことも事実である⁽²⁴⁾。このことを「シュルレアリスム革命」誌に掲載された図版から確認しておきたい。

2. 形而上絵画の利用

よく知られているように、1924年10月に刊行された『シュルレアリスム宣言』の註において、ブルトンは画家たちをシュルレアリストとしてみなす可能性を示唆しており、デ・キリコの名もそこには含まれる⁽²⁵⁾。同年12月に刊行された『シュルレアリスム革命』誌第1号では、マックス・モリーズが「魔法にかけられた眼」と題されたテキストにおいてシュルレアリスム絵画の可能性を論じるものの⁽²⁶⁾、1925年4月の第3号ではピエール・ナヴィルがその可能性を否定する⁽²⁷⁾。これに反論する形で、同年7月の第4号からブルトンは「シュルレアリスムと絵画」の連載を開始し、定義ではなく実例の列挙によって、シュルレアリスムと絵画の関係を示したのだった。こうした一連の流れにおいて、デ・キリコの形而上絵画は、ブルトンらによってシュルレアリスムの文脈に取り込まれていくことになる。

既に述べたように『シュルレアリスム革命』誌には第8号を除く全号に、総数18点のデ・キリコ作品が掲載されている。またエリュアールが所有していたデ・キリコの手稿も部分的に掲載され⁽²⁸⁾、さらにモリーズは既に触れた展評において、デ・キリコが語学学習の際に記したメモをあたかも自動記述の実践のように引用している。掲載された作品のほとんどは形而上絵画時代のものだが、「技術への回帰」以後のものも若干含まれる。これらの図版の使用法は必ずしも明確なものとは言えず、進藤久乃が考察しているように⁽²⁹⁾、多義的な意味生成の場として機能したと考えるのが基本的には妥当だが、ここでは概ね三つのグループに分けて整理しておきたい。①シュルレアリスム絵画の実例として提示されているものが6点、②デ・キリコの古典回帰を批判するものが3点、③曖昧にはあるとしてもテキストの内容に対応するものが9点である（『シュルレアリスム革命』誌のレイアウトの雰囲気伝えるため、図版には該当ページの全体を示す）。

まず①について。『シュルレアリスム革命』誌には「テキスト・シュルレアリスト」と題された自動記述のテキストが数多く掲載されているが、これらのテキストの内容とそこに挿入される図版の間に明白な関係を見出すことは基本的には困難である。このため、むしろこれらの図版は自動記述の図解であるよりは、その等価物、いわばシュルレアリスム絵画として提示されていると捉えることができる。たとえば『シュルレアリスム革命』誌第1号に掲載されたテキスト・シュルレアリストにはデ・キリコ、エルンスト、マッソン、マン・レイの図版が挿入されている。デ・キリコのデッサンは、デ・キリコが戦前に描いていたいわゆる「イタリア広場」に、空中を走っているようにも見える馬が描かれているもので、「馬の出現」というタイトルが書き込まれている。「出現 [apparition]」は、幽霊などの出現について用いられる語だが、ここでは自動記述によるテキストのオートマティックな「出現」との並行性が暗示されていると考えることもできる。

デ・キリコの図版は、第2号のテキスト・シュルレアリストにも挿入されており、こちらは「技術への回帰」以降に描かれた《形而上学的室内》である〔図2〕。反対側のページには、ロベール・デスノスとナヴィルが

(24) たとえばブルトンは『シュルレアリスムと絵画』の註において、デ・キリコへの挑発として、デ・キリコ自身のパリ時代の手稿を引用している。Breton (OC), t.4, pp.370-371. (『シュルレアリスムと絵画』、73-74頁)

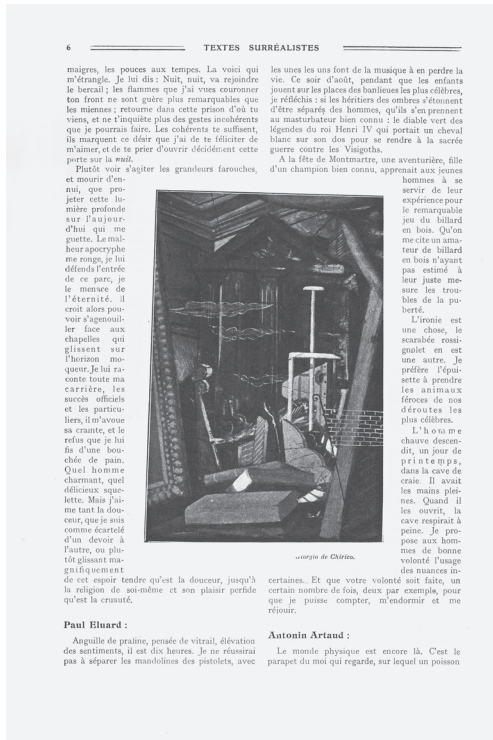
(25) Breton (OC), t.1, p.330. (『シュルレアリスム宣言 溶ける魚』、49頁)

(26) Max Morise, "Les yeux enchantés," in: *La révolution surréaliste*, no.1, Paris, 15 décembre 1924, pp.26-27.

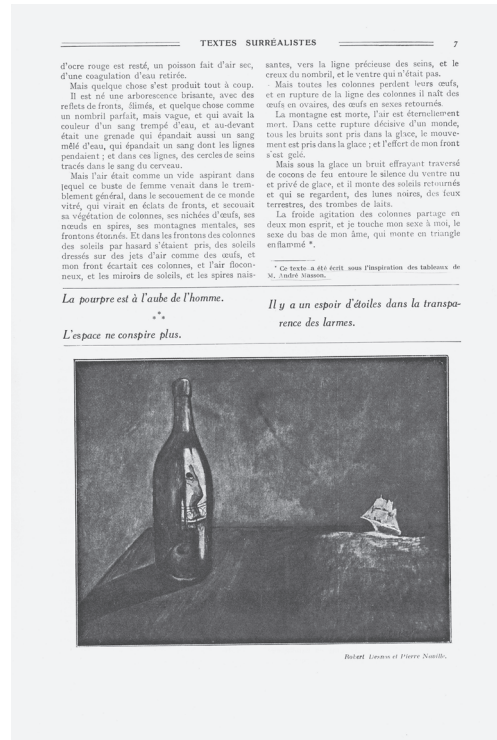
(27) Pierre Naville "Beaux-arts," in: *La révolution surréaliste*, no.3, 15 avril 1925, p.27, reprinted in: Naville (1977), pp.453-454. (邦訳 363-364頁)

(28) *La révolution surréaliste*, no.4, Paris, 15 juillet 1925, p.21; no.5, Paris, 15 octobre 1925, pp.6-7, 22.

(29) Hisano Sindô, "Les écrits sur l'art d'André Breton: Le cas de Giorgio De Chirico dans les années 1920," in: 『日本フランス語フランス文学会関東支部論集』第17号、日本フランス語フランス文学会関東支部、2008年、137-148頁。



〔図2〕『シュルレアリスム革命』誌第2号、1925年1月、6頁



〔図3〕『シュルレアリスム革命』誌第2号、1925年1月、7頁

共作した絵画が掲載されている〔図3〕。この作品は『磁場』（1920年）におけるブルトンとスーポーによる自動記述の共同作業をモデルにしたナヴィルなりのシュルレアリスム絵画の可能性の模索だった⁽³⁰⁾。デ・キリコの《形而上学的室内》は、自動記述によるテキストと、この共作絵画と並置されることで、やはり自動記述のある種の等価物として提示されているのではないか⁽³¹⁾。

そして、既に述べたように、結果としてナヴィルはシュルレアリスム絵画の可能性を否定することになるのだが、ナヴィルのテキストと同じページには、パウル・クレーの《道に迷った17》（1923年）が掲載されている〔図4〕。既に指摘されていることだが⁽³²⁾、この作品には画面右に向かって伸びる2本の矢印が描き込まれており、あたかも次のページをめくるように読者をいざなっているように見える。ページをめくると、デ・キリコの《通りの神秘と憂愁》（1914年）が掲載されている〔図5〕。この仕掛けは「シュルレアリスム絵画は存在しない」というナヴィルの主張を暗に批判するものと捉えることができる。つまり、ナヴィルの主張はデ・キリコの作品という実例によって否定されるのである。《通りの神秘と憂愁》と同ページに掲載されたテキストが、モーリス・ベシェによる「12個の目覚めのフレーズ」⁽³³⁾であることもこのことを裏づけている。シュルレアリストたちにとって眠りから目覚める際の半覚醒時のフレーズはやはり自動記述の等価物だったからである。第4号に掲載されたデ・キリコのデッサン《驚き》は、形而上絵画時代に描かれたアーチと煙突によるイメージだが、これもまたテキスト・シュルレアリストに挿入されている。

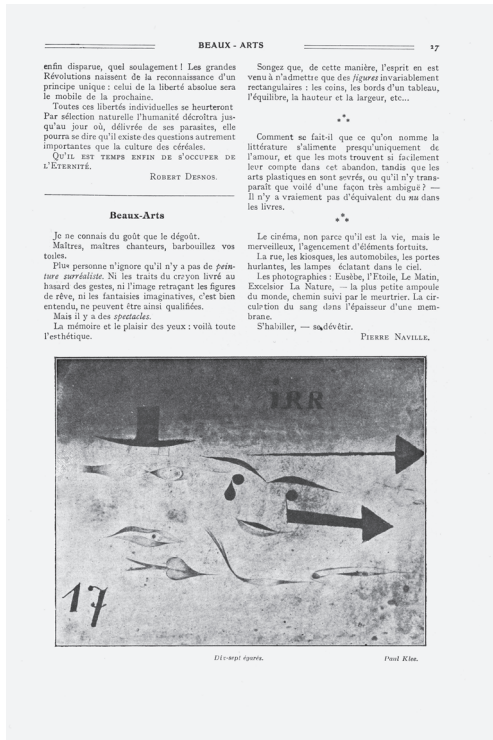
このようにデ・キリコのイメージは、まずは自動記述の等価物、いわばシュルレアリスム絵画の実例としてシュルレアリストたちに利用された。このことを最も明確に示しているのは『シュルレアリスム革命』誌第11号に掲載された『シュルレアリスムと絵画』（1928年）の広告である〔図6〕。この著作が多くの画家たち

⁽³⁰⁾ Naville (1977), p.216. (邦訳 170 頁)

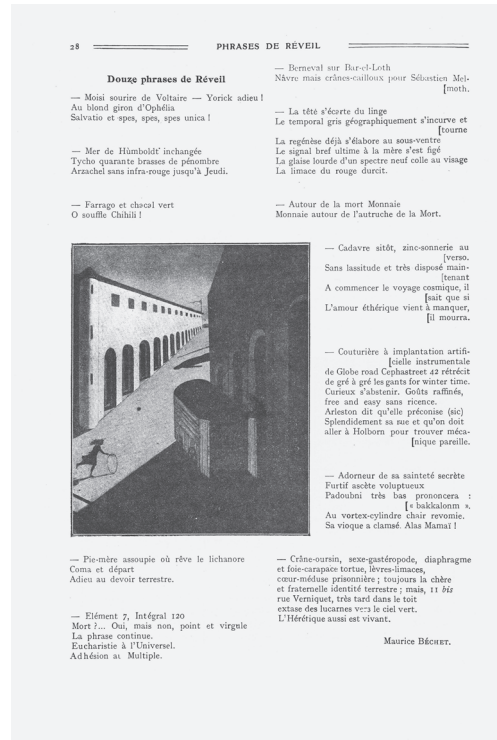
⁽³¹⁾ この《形而上学的室内》が使用されている理由については、以下でも言及した。拙稿「反形而上学的遠近法——ジョルジョ・デ・キリコとシュルレアリスムにおける空間表現について」『美術史研究』第56号、早稲田大学美術史学会、2019年、15-29頁。

⁽³²⁾ 宮下誠『逸脱する絵画』法律文化社、2002年、278-279頁。ただし宮下はこの配置を完全に意図的なものとするよりは、間テクスト的な多義性を喚起するものと捉えている。

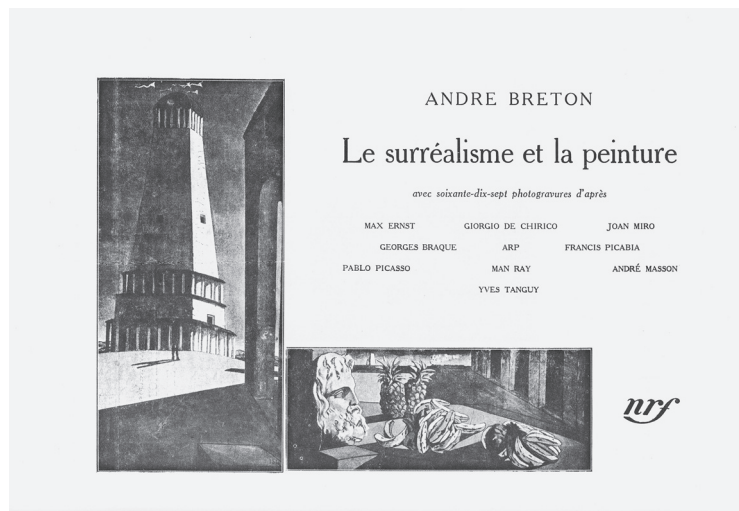
⁽³³⁾ Maurice Béchet, “Douze phrases de réveil,” in: *La révolution surréaliste*, no.3, Paris, 15 avril 1925, p.28.



〔図4〕『シュルレアリスム革命』誌第3号、
1925年4月、27頁



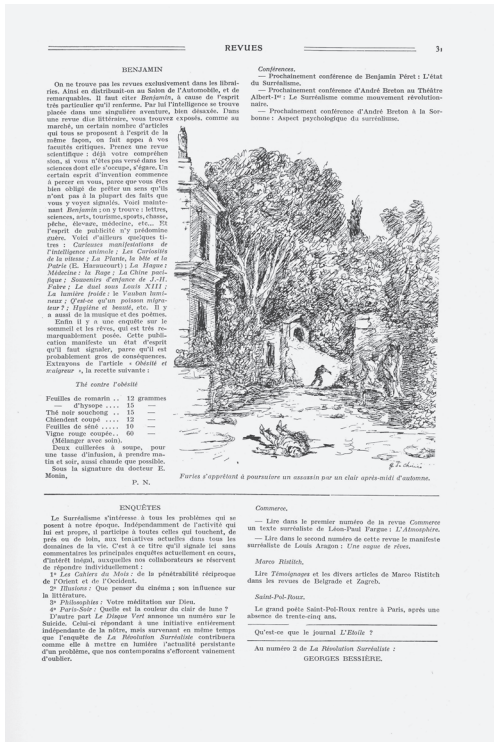
〔図5〕『シュルレアリスム革命』誌第3号、
1925年4月、28頁



〔図6〕『シュルレアリスム革命』誌第11号、1928年3月、頁記載なし

を扱っているのにも拘わらず、この広告に掲載されている2点の図版はどちらもデ・キリコ作品《無限の郷愁》(1912年)と《変形された夢》(1913年)なのである。ここからもデ・キリコがシュルレアリスムにとっていかに重要な画家であったかがわかる。

次に、②デ・キリコの「技術への回帰」を批判する例について。こうした性質の図版は『シュルレアリスム革命』誌には三点掲載されている。そのうち一点は、既に触れた第6号に掲載された《オレステスとエレクトラ》であり、黒い線で塗りつぶされたこの図版は明確にデ・キリコの古典回帰を批判している。他の2点は、一見、他意なく掲載されているようにも見えるものの、デ・キリコの精神的な死を暗示するものと捉えることができる。第1号に掲載された《秋の澄み切った午後に暗殺者を追い掛けようとするフリアエ》と題されたデッサン〔図7〕も、第6号に掲載された《石棺》〔図8〕(元のタイトルは《ローマ風景》)も死を想起させるイメージである。特に前者は、デ・キリコ側、シュルレアリスト側の双方の意図を推測することができる。



〔図7〕『シュルレアリスム革命』誌第1号、
1924年12月、31頁



〔図8〕『シュルレアリスム革命』誌第6号、
1926年3月、21頁

第1号の時点では、両者の関係は断絶していなかったが、デ・キリコから見れば、画面の死体はシュルレアリストたちに利用される自身の作品であり、復讐の女神フリアエが追おうとしているのは、シュルレアリストたちである。一方、シュルレアリストたちから見れば、死体はかつて形而上絵画を生み出したデ・キリコ自身であるということになる。

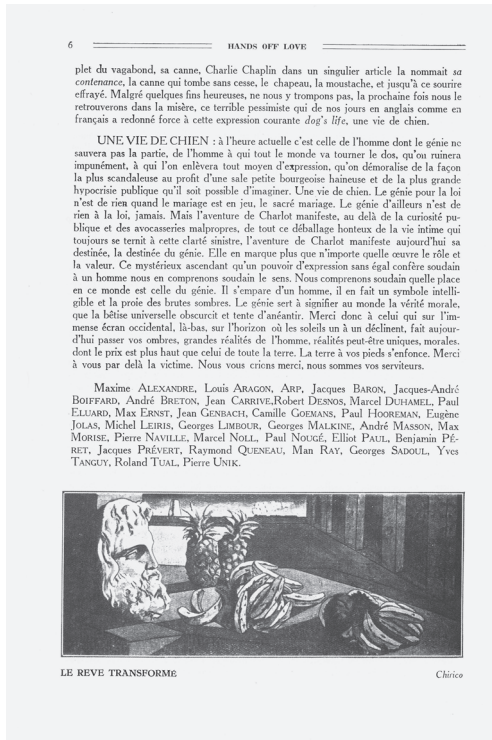
最後に③テキストの内容に対応するものについて検討してみたい。『シュルレアリスム革命』誌第5号のブルトンのテキスト「女児者への手紙」^[34]に付された《我は行く……ガラスの犬》、第6号のエリュアールのテキスト「ダイヤのクイーン」^[35]に付された《アリアドネの午後》は、どちらもテキストの主題である女性に関連するイメージであり、前者には女性のトルソ、後者にはアリアドネ像が描かれている。第7号の「シュルレアリスムと絵画」はデ・キリコに関する内容なので、挿入された図版《運命の謎》(1914年、ここでは「不安な旅」というタイトルとなっている)と《詩人の出発》(1914年)は、単純に作品の例示とも考えることができるが、ここで意図されているのはおそらく作品というよりもデ・キリコの描いた街の一角を、ブルトンの『ナジャ』に挿入された写真のように示すことだったと考えられる^[36]。第9-10合併号に掲載された共同声明「愛に手を出すな」^[37]に挿入された《変形された夢》(1913年)〔図9〕はおそらくテキストとの内容的な一致を意図したものと思われる。「愛に手を出すな」は、チャップリンの自由恋愛的态度を擁護するものだが、《変形された夢》には女好きのゼウスの頭部が描かれている。その手前に置かれているバナナはファルスを象徴するものとしてみなされたことだろう。同号にはフロイトのテキスト「医者ではない人間による分析の問題」^[38]が掲載されており、ここにもデ・キリコの《哲学者の征服》(1914年)〔図10〕が掲載されている。この作品には大

³⁴ André Breton, “Lettre aux voyantes,” in: *La révolution surréaliste*, no.5, Paris, 15 octobre 1925, pp.20-22, reprinted in: Breton (OC), t.1, pp.906-911. (アンドレ・ブルトン著、稲田三吉、笹本孝訳「女見者への手紙」『ブルトン詩集』思潮社、1994年、118-126頁)

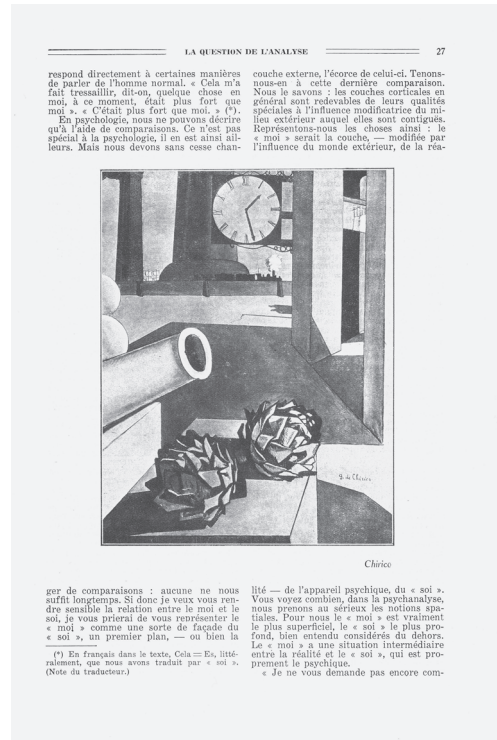
(35) Paul Eluard, "La dame de carreau," in: *La révolution surréaliste*, no.6, Paris, 1 mars 1926, p.1.

(36) シュルレアリストたちがデ・キリコの描いた街に入りたいという願望を持っていたことはよく知られる。前掲の進藤論文を参照。

(37) "Hands off Love," in: *La révolution surréaliste*, nos.9-10, Paris, 1 octobre 1927, pp.1-6.



〔図9〕『シュルレアリスム革命』誌第9-10号、1927年10月、6頁



〔図10〕『シュルレアリスム革命』誌第9-10号、1927年10月、27頁

砲と石球というファルスのなモチーフが登場しており、フロイトの精神分析の絵画的例示という役割を担っていたことは疑えない。第11号に掲載されたブルトンの『ナジャ』からの抜粋⁽³⁹⁾に挿入された《詩人の悦び》(1912年)は噴水を伴ったいわゆるイタリア広場のイメージだが、ここではブルトンとナジャが訪れた噴水のあるドーフィヌ広場を表すものとして使用されている。つまり、ブルトンがナジャとともに実際にデ・キリコの不可思議の空間に迷い込んでしまったことが示唆されているのである。第12号に掲載された「シュルレアリスム第二宣言」⁽⁴⁰⁾には《戦争》(1916年)が挿入されており、これはテキストの論争的性格に沿った選択である。また同号のアラゴンのテキスト「1930年への序論」⁽⁴¹⁾には《政治》(1916年)が挿入されており、シュルレアリスムの政治的方向性を暗示していると取れなくもない。

シュルレアリスムはこうした形で、形而上絵画を自らの文脈に取り込んでいった。とはいえ、単に形而上絵画の市場価値を上げることのみが目的であれば、こうした操作をわざわざ行う必要はないだろう。結局、形而上絵画が重視されたのは、当然のことながら、シュルレアリスムにとってそれが重要な意味を持っていたからである。それではシュルレアリスムがデ・キリコの「技術への回帰」以降の作品を否定したのは何故なのか。

3. 放蕩息子の帰還

デ・キリコが「技術への回帰」以後も形而上絵画を描き続けたことは事実である。だがブルトンが述べるように、それらが以前の作品とは別のものに見えてしまうとすれば、それは「技術への回帰」以降のデ・キリコ

(38) Sigmund Freud, Marie Bonaparte (tr.), “La question de l’analyse par les non-médecins,” in: *La révolution surréaliste*, Paris, nos.9-10, 1 octobre 1927, pp.25-32. 対応箇所の邦訳は以下。ジグムント・フロイト著、金森誠也訳「精神分析問答」『性愛と自我』白水社、1995年、95-113頁。

(39) André Breton, “Nadja (fragment),” in: *La révolution surréaliste*, no.11, Paris, 15 mars 1928, pp.9-11, reprinted in: Breton (OC), t.1, pp.690-701. (『ナジャ』、87-104頁)

(40) André Breton, “Second manifeste du surréalisme,” in: *La révolution surréaliste*, no.12, Paris, 15 décembre 1929, pp.1-17, reprinted in: Breton (OC), t.1, pp.781-828. (『シュルレアリスム第二宣言』、57-123頁)

(41) Louis Aragon, “Introduction à 1930,” in: *La révolution surréaliste*, no.12, Paris, 15 décembre 1929, pp.57-64.

が形而上絵画の示し得た世界観を実際には放棄してしまったからである。結論から言えば、デ・キリコは形而上絵画の理論的根拠である「生の無意味」、世界の無意味性に、古典絵画あるいは技術やマティエールという「真実」を挿し入れてしまった。

デ・キリコは1919年のテキスト「我ら形而上派……」において、自らの形而上絵画の革新性が、ショーペンハウアーとニーチェの発見した「生の無意味」を絵画に応用したことにあると主張している⁽⁴²⁾。既に別の場所で考察したように⁽⁴³⁾、それは世界の背後に仮構される形而上学的「真実」の不在を意味しており、いわば「神の死」と同義である。世界の背後には形而上学的「真実」など存在しないという認識によって、逆説的に世界は通常とは異なる側面、いわば形而上的側面を露わにする。これが形而上絵画のシステムである。そして、形而上学的「真実」を失った世界は、ニーチェが述べるように無限の解釈可能性を開示する⁽⁴⁴⁾。だからこそ形而上絵画は予感や期待の感覚を喚起するのである。

だが一方で、形而上学的外部を欠いた世界は、いわば外部を持たない内部であり、無際限な自己投影の場となりうる⁽⁴⁵⁾。世界の無限の解釈可能性に向かって肥大化したデ・キリコの自我は、最終的に自らを古典絵画の巨匠たちと同一化するに至った。そのとき世界の無限の解釈可能性は、古典絵画やマティエールという仮構の「真実」に向かって整序され、予感や期待の感覚は失われることになる。形而上絵画を予感や期待の場、一つの「予言装置」とみなしていたシュルレアリスムは⁽⁴⁶⁾、だからこそ「技術への回帰」以降のデ・キリコ作品を批判することになった。

デ・キリコが『我が生涯の回想録』において、マティエールという「真実」と対比させるのが「描かれたイメージ」であることも以上から理解できる。形而上学的「真実」の不在を暴かれた世界は、実在を欠いた純粋な仮象となる。あるいは実在と仮象を区別する審級はもはや存在しない。つまり世界はいわば純粋なイメージとなるのである。これに対して、マティエールとはまさに絵画の実在である。勿論、デ・キリコがイメージそ

(42) 「ショーペンハウアーとニーチェは、生の無意味〔non-senso della vita〕が持つ深遠な価値を、またこの無意味がいかに芸術へと転化されるか、それどころか全く新しく自由で深遠な芸術の内的骨格さえ成すべきかを初めて示した〔……〕芸術における意味〔senso〕の排除は我々画家の発明ではない。その最初の発見はポーランド人〔ママ〕ニーチェに認めるのが正しいが、詩に初めて応用したのはフランス人ランボーであり、絵画への最初の応用はこの私による〔……〕。キュビズムや未来派、彼らは画家の能力に応じて多少とも才気あるイメージを生み出すものの、意味〔senso〕を免れてはいない。存在や事物の視覚的外観を変形し、打ち砕き、引き伸ばし、そうして新たな感覚をもたらし、作品に新たな詩性を吹き込んだとしても、表現された事物の超人間化〔transumanare〕には成功せず、結果、常識〔senso comune〕の枠内に留まっている。——我ら形而上派が現実を聖化〔santificato〕した」。Giorgio de Chirico, “Noi metafisici...,” in: *Cronache d'attualità*, febbraio 1919, reprinted in: De Chirico (1985), pp.68-69.

(43) デ・キリコのニーチェ受容については以下で詳細に論じた。拙稿「デ・キリコの無意味」、長尾（2014）、77-104頁。デ・キリコとニーチェ、ショーペンハウアーの関係については以下も参照。Wieland Schmied, Eryck de Rubercy (tr.), “L'art métaphysique de Giorgio de Chirico et la philosophie allemande: Schopenhauer, Nietzsche, Otto Weininger, in: William Rubin, Wieland Schmied, Jean Clair (eds.), *Giorgio de Chirico* (exh.cat.), Centre Georges Pompidou, Paris, 1983, pp.93-109; Ivor Davies, “Giorgio de Chirico: the Sources of Metaphysical Painting in Schopenhauer and Nietzsche,” in: *Art International*, vol.26, no.1, January-Mars 1983, pp.53-60; Barbara Heins, “Giorgio de Chirico's Metaphysical Art and Schopenhauer's Metaphysics: an Exploration of the Philosophical Concept in de Chirico's Prose and Paintings (Thesis, Ph.D.),” University of Kent at Canterbury, 1992; Baldacci (1997), pp.67-76, 92-97; Riccardo Dottori, “Quid est rerum metaphysica?” in: Claudio Clescentini (ed.), *G. de Chirico: Nulla sine tragoedia gloria*, Roma, 2002, pp.165-199; Anneliese Plaga, *Sprachbilder als Kunst: Friedrich Nietzsche in den Bildwelten von Edvard Munch und Giorgio de Chirico*, Reimer, 2008; Ara H. Merjian, *Giorgio de Chirico and the Metaphysical City: Nietzsche, Modernism, Paris*, Yale University Press, New Haven & London, 2014。ただしこれらは「生の無意味」について踏み込んだ考察を行っていない。

(44) 「我々の新たな無限——存在の遠近法的性質はどこまで及ぶのか、あるいはまた存在は何かもっと別の性質を有するのか、存在が解釈も「理由」も欠いているならば、それは「不条理」なものになってしまうのではないか、一方、全ての存在は本質的に解釈的ではないか〔……〕むしろ世界は我々にとってもう一度「無限」となった。世界が無限の解釈を含んでいるという可能性を否定できない限りにおいて」。以下はデ・キリコが参照したと考えられる当時のフランス語訳。Frédéric Nietzsche, Henri Albert (tr.), *Le gai savoir*, Mercure de France, 1901, pp.371-372。対応箇所の邦訳は以下。フリードリッヒ・ニーチェ著、信太正三訳『悦ばしき知識』ちくま学芸文庫、1993年、442-443頁。

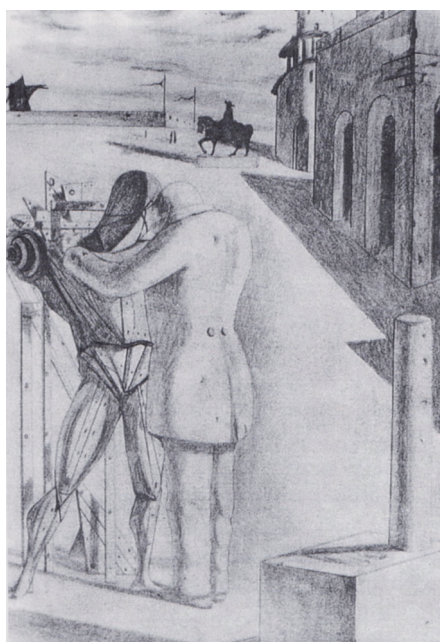
(45) 拙稿「デ・キリコの無意味」、長尾（2014）、77-104頁。

(46) 拙稿「予言装置としての絵画——シュルレアリスムにおけるジョルジョ・デ・キリコ受容の一側面」『エクフランス』第8号、早稲田大学ヨーロッパ中世・ルネサンス研究所、2018年、65-81頁。

れ自体を捨て去ることはないにしても、それはマティエールの下位に置かれる⁽⁴⁷⁾。これに対して、形而上絵画が示したいわば「イメージの領域」を追求していくことになるのが、シュルレアリスムなのである⁽⁴⁸⁾。

簡単に言えば、デ・キリコの「技術への回帰」は、「生の無意味」「神の死」の認識の一つの帰結だが、同時にこれらの認識を捨て去るということを意味している。デ・キリコにおいて、それは死んだ神と和解することであり、死んだ父と和解することである。というのも、既に述べたように「技術への回帰」によって、デ・キリコは自らを古典絵画の巨匠たちという「父たち」と同一化するからである。ニーチェから形而上絵画の啓示を受けた直後にミケランジェロを「最も愚劣な芸術家」と呼んだデ・キリコが⁽⁴⁹⁾、1921年にはそのミケランジェロの《トンド・ドーニ》(1507年)、つまり「聖家族」の模写を行っていることは非常に象徴的である。

そしてデ・キリコにおいて、父との和解を最も象徴的あるいは徴候的に示すのは「放蕩息子の帰還」のイメージである。デ・キリコは1917年のデッサン〔図11〕において、はじめてこのテーマを描いている。形而上絵画に頻出する「イタリア広場」に、一体のマネキンとその肩に手を掛けるスーツ姿の男性の彫像が描かれている。マネキンを息子、彫像を父と捉えることができる。このイメージは『シュルレアリスム革命』誌第1号に掲載されたデ・キリコの夢の記述と合致する。そこでデ・キリコは、死んだ父と組み合わせながら「虚しく争って」いたのだった⁽⁵⁰⁾。一方でこのデッサンでは、父親は既に息子を許しているようにも見える。このイメージは、まさに「技術への回帰」が宣言された1919年の油彩作品《放蕩息子の帰還》〔図12〕において、父と息子の和解のイメージとして定着される。そこに描かれているのはもはやマネキンでも彫像でもない、生身の父



〔図11〕 ジョルジョ・デ・キリコ《放蕩息子》
1917年、鉛筆、紙、33×23cm、Private
Collection, New York



〔図12〕 ジョルジョ・デ・キリコ《放蕩息子の帰還》
1919年、油彩、カンヴァス、80×99cm、所蔵
詳細不明

(47) De Chirico (2008), pp.68-69. (邦訳 48-49 頁)

(48) 拙稿「イメージの領域」、長尾 (2014)、47-75 頁。

(49) 1910年1月26日の友人フリッツ・ガルツ宛の手紙。「現代の最も深遠な詩人を名前がわかるかい？ おそらく君はすぐにダンテやゲーテ、その他の詩人の話をするだろうね。でもそれは全く誤解なんだ。最も深遠な詩人はフリードリヒ・ニーチェというのさ。僕の深遠な作品群について君に話したとき、おそらく君は、何かを乗り越えようとあがく裸の人間たちが描かれた大規模な構図なんかを思い浮かべたに違いない。ちょうど最も愚劣な芸術家であるミケランジェロが描いたようなものをね。違うんだ、親愛なる友よ、全く別のことなんだよ。僕が、そしてニーチェが理解した意味における深遠さというのは、これまで人が探し求めた場所とは別の所にあるんだ。[.....] さあ君に耳打ちしよう。僕はニーチェを理解した唯一の人間なんだよ。僕の作品全てがそのことを証明している」。Gerd Roos, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio: Ricordi e documenti Monaco Milano Firenze 1906-1911*, Bora, Bologna, 1999, p.424; Baldacci (1997), p.67.

と息子である。1922年の《放蕩息子》〔図13〕は、1917年のデッサンを基にしたものだが、息子が父の肩に添えた手が付け加えられることによって、両者の和解が明確なものとなっている。1924年の《放蕩息子の帰還》〔図14〕もまた同系統のイメージだが、ここでもやはり息子の顔が父の肩に乗せられることによって、両者の和解が強調されている。そして1926年の《放蕩息子》〔図15〕では、父と息子の関係が逆転し、メランコリーのポーズを取り、自己の内面に沈潜する父の肩に、息子が手を置こうとしている。同じテーマを描いた後年の作品では、父の方がある種のマネキンと化すことになる〔図16〕。

さらにシュルレアリスムにとって特別な意味を持っていた作品《子どもの脳》(1914年)〔図17〕のヴァリ



〔図13〕 ジョルジョ・デ・キリコ《放蕩息子》1922年、テンペラ、カンヴァス、87×59 cm、Civica Galleria d'Arte Moderna, Milano



〔図14〕 ジョルジョ・デ・キリコ《放蕩息子の帰還》1924年、テンペラ、カンヴァス、87×59cm、所蔵詳細不明



〔図15〕 ジョルジョ・デ・キリコ《放蕩息子》1926年、油彩、鉛筆、カンヴァス、100×80cm、所蔵詳細不明

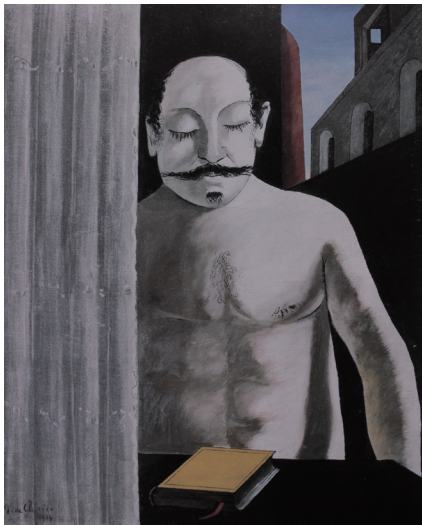


〔図16〕 ジョルジョ・デ・キリコ《放蕩息子》1973年、油彩、カンヴァス、100×80cm、Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma

50) 「私はとても優しい眼差しをした斜視の男と虚しく争っている。どれだけ激しくしがみついても、その度に彼は微笑みながらなんとか腕を広げて、そっと抜け出してしまふ。それは夢のなかに現れる私の父の姿である」。Giorgio de Chirico, "Sans titre (rêve)," in: *La révolution surréaliste*, no.1, 1 décembre 1924, p.3, reprinted in: De Chirico (1985), p.259.

エーションである《哲学者》(1924年)〔図18〕もやはり象徴的、もしくは徴候的なイメージである。《子どもの脳》がニーチェの肖像であり、いわば「神の死」のイメージである可能性については既に別の場所で考察したが⁽⁵¹⁾、そこにはナポレオン三世とカヴールを介してデ・キリコの父のイメージが入り込んでいた。《子どもの脳》はデ・キリコの父エヴァリストとの肖似性を有していないが、同じ要素で構成された《哲学者》の男性像は、エヴァリストに非常によく似ている〔図19〕。つまり、ここでは「神の死」のイメージが「死んだ父」の回帰のイメージへと大きく傾いているのである。

さて、このように考えていけば、ブルトンのデ・キリコ批判が、デ・キリコの《オレステスとエレクトラ》を否定するイメージとともに提示されたことが、やはり象徴的な意味を持つことがわかる。というのも、オレステスは姉エレクトラの助けを借りて父アガメムノンの敵を討つ人物であるからである。ブルトンが意図したわけではないかもしれないが、この図版は死んだ父、つまり神と同一化してはならないというメッセージとなる。デ・キリコはまさに古典絵画の巨匠たち、「父たち」と同一化し、その敵としての近代絵画を憎んだ。そ



〔図17〕 ジョルジョ・デ・キリコ《子どもの脳》
1914年、油彩、カンヴァス、81.5 × 65cm、
ストックホルム近代美術館



〔図18〕 ジョルジョ・デ・キリコ《哲学者》1924年、
油彩、カンヴァス、76 × 63cm、所蔵詳細不
明



〔図19〕 デ・キリコの父エヴァリスト

(51) 拙稿「神の死の肖像——ジョルジョ・デ・キリコ《子どもの脳》について」『WASEDA RILAS JOURNAL』no.5、早稲田大学総合人文科学研究センター、2017年、205-220頁。



〔図 20〕 ジョルジョ・デ・キリコ《オレステスとエレクトラ》1974 年、油彩、カンヴァス、50×40cm、Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma

して実際、後年の作品において、オレステスの顔は《子どもの脳》の男性像のイメージと同一化している〔図 20〕。つまり、ここでも「神の死」のイメージは、「死んだ父」と息子が同一化したイメージへと変換されているのである。

このように「技術への回帰」を遂げることで、デ・キリコは「神の死」を描くことをやめ、「死んだ父」と同一化することを選んだ。だが、それはさらに下の世代の息子たち、シュルレアリストたちにとっては許し難い身振りだった。形而上絵画は神の不在を描いた、あるいは少なくともその可能性を示した。そうであるにも拘わらずデ・キリコは、死んだはずの神、死んだはずの父に同一化し、その敵を取ろうとするオレステスになりかわろうとする。それはやはり一つの変節であったと言える。だからこそシュルレアリストたち、「神の死」の後を生きざるをえない放蕩息子たちは⁵²⁾、「死んだ父」と同一化したデ・キリコを激しく批判する一方で、「神の死」の絵画としての形而上絵画を自らの文脈において利用していったのである。

結論

以上、デ・キリコとシュルレアリスムの断絶について考察を行った。シュルレアリスムが「技術への回帰」以降のデ・キリコを批判した理由について、デ・キリコ自身やバルダッチは、投機的な動機によるものとする。だが、こうした見方はさすがに皮相的に過ぎる。また確かにシュルレアリスムは、形而上絵画を自らの文脈において様々な形で利用した。だが、それも理由のないことではない。その背後には、いわば「神の死」をめぐるデ・キリコの態度変更があった。

形而上絵画とは、形而上学的「真実」の不在という「生の無意味」「神の死」の認識に基づいた絵画である。だがデ・キリコは「技術への回帰」によって、「神の死」の空虚に古典絵画や技術やマティエールという「真実」を挿し入れてしまった。そのとき「神の死」によって開示されたはずの世界の無限の解釈可能性は、仮構の「真実」に向かって整序され、予感や期待の感覚は消失する。形而上絵画を一つの「予言装置」としてみなしていたブルトンらシュルレアリストたちは、だからこそ「技術への回帰」以後のデ・キリコ作品をもはや同じものとして捉えることができなかった。

⁵²⁾ 拙稿「『神の死』の後を生きる——ジョルジョ・デ・キリコからシュルレアリスムへ」『成城文藝』247 号、成城大学文学部、2019 年、81-98 頁。

また一方で「神の死」の認識は、世界を際限のない自己投影の場に変えてしまう。そうして肥大化したデ・キリコの自我は、古典絵画の巨匠たちという「父たち」と自らを同一化するに至る。このように考えれば、デ・キリコの「技術への回帰」は「神の死」の認識の一つの帰結である。とはいえ、それはやはり一つの変節である。死んだ神、つまり「死んだ父」と自身を同一化させようとするデ・キリコの欲望は、《放蕩息子の帰還》のイメージに象徴的、徴候的に示されている。父の敵を取ろうとする主人公を描いた《オレステスとエレクトラ》もまた同じ欲望を示しており、だからこそブルトンは、デ・キリコ批判を開始するにあたって、この作品を否定した可能性がある。

「神の死」の後で、放蕩息子としてのデ・キリコは父と和解することを選択した。もう一方の放蕩息子たち、デ・キリコの言うところの「墮落者、ならず者、すねかじり、怠け者、オナニスト、無気力者たちのグループ」であるシュルレアリスムは、むしろ「神の死」の後を愚直に生きることを選択するだろう。

文献略号

- Baldacci (1994): Paolo Baldacci, *Giorgio de Chirico: Betraying the Muse, De Chirico and the Surrealists* (exh.cat.), Finarte, New York, Milano, 1994.
- Baldacci (1997): Paolo Baldacci, Susan Wise (tr.), *Giorgio de Chirico: La métaphysique 1888-1919*, Flammarion, Paris, 1997.
- Breton (OC): André Breton, *Œuvres complètes*, t.1-4, Gallimard, Paris, 1988-2008.
- *ブルトンの邦訳については、以下から該当箇所を示す。
- 『失われた足跡』 (*Les pas perdus*, Gallimard, Paris, 1924) : 巖谷國士訳『アンドレ・ブルトン集成 第6巻』思潮社、1974年、7-19頁。
- 『シュルレアリスム宣言』 (*Manifeste du surréalisme*, Sagittaire chez Simon Kra, Paris, 1924) : 巖谷國士訳『シュルレアリスム宣言 溶ける魚』岩波文庫、1992年。
- 『ナジャ』 (*Nadja*, Gallimard, Paris, 1928; 1963) : 巖谷國士訳『ナジャ』岩波文庫、2003年。
- 『シュルレアリスム第二宣言』 (“Second manifeste du surréalisme,” in: *La révolution surréaliste*, no.12, Paris, 15 décembre 1929, pp.1-17) : 生田耕作訳『アンドレ・ブルトン集成 第5巻』人文書院、1970年、57-123頁。
- 『シュルレアリスムと絵画』 (*Le surréalisme et la peinture*, Gallimard, Paris, 1965) : 瀧口修造、巖谷國士監修、栗津則雄ほか訳『シュルレアリスムと絵画』人文書院、1997年。
- De Chirico (1985): Giorgio de Chirico, Maurizio Fagiolo (ed.), *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, Einaudi, Torino, 1985.
- De Chirico (2008): Giorgio de Chirico, *Memoria della mia vita*, Tascabili Bompiani, 2008 [1st edition: Rizzoli, 1962]. (ジョルジョ・デ・キリコ著、笹本孝、佐々木董訳『キリコ回想録』立風書房、1980年)
- Metafisica (2002): *Metafisica: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, nos.1-2, dicembre 2002.
- Naville (1977): Pierre Naville, *Le temps du surréel*, Galilée, Paris, 1977. (ピエール・ナヴィル著、家根谷泰史訳『超現実の時代』みすず書房、1991年)
- 長尾 (2014) : 長尾天『イヴ・タンギー——アーチの増殖』水声社、2014年。

図版出典

- 1-10: *La révolution surréaliste*, nos.1-12, Paris, 1924-1929.
- 11, 14, 17, 19: Baldacci (1997), p.12, 244, 377, 421.
- 12, 16: *Giorgio de Chirico: Catalogo generale – opere dal 1912 al 1976*, vol.1, Maretti, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, 2014, p.39, 425.
- 13: William Rubin, Wieland Schmied, Jean Clair (eds.), *Giorgio de Chirico* (exh.cat.), Centre Georges Pompidou, Paris, 1983, p.194.
- 15: Baldacci (1994), p.139.
- 18: *Giorgio de Chirico: Catalogo generale – opere dal 1910 al 1975* vol.2, Maretti, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, 2015, p.47.
- 20: *Giorgio de Chirico: Catalogo generale – opere dal 1913 al 1976* vol.3, Maretti, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, 2016, p.403.